L’antiquité à la lumière (douteuse) des lampes de bronze

Philippe Malgouyres

“ Airain: métal de l’antiquité ” précise Flaubert, qui épingle le cliché dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Autant que le marbre, le bronze est lié à l’idée de l’antique : petits bronzes, médailles et monnaies constituèrent une source de connaissance primordiale de l’Antiquité tout au long de l’époque moderne. La valeur symbolique du bronze lui-même a été récemment mise en avant, dans une conscience grandissante de l’importance des enjeux techniques, esthétiques et symboliques induits par le matériau[1]. Les premières statuettes en bronze de la Renaissance revendiquèrent ainsi une double filiation avec l’antique, par le modèle, puisqu’ils s’agissaient de réduction de célèbres antiques, eux même parfois en bronze, comme le *Marc-Aurèle* ou le *Spinario* mais aussi par le matériau. Cette production de réductions d’après l’antique se poursuivit, on pourrait presque dire jusqu’à nos jours. Il en va autrement d’un autre type d’objet que nous nous proposons de discuter ici, les lampes plastiques en bronze.

Peut-être convient-il de s’interroger d’abord sur ce que l’on pouvait savoir à la Renaissance des bronzes antiques. Fragments de statues, statuettes et objets voyaient régulièrement le jour. Ceci n’aurait peut-être pas suffit à déclencher le grand engouement de la Renaissance pour les petits bronzes sans l’autorité des textes antiques, qui évoquent la passion des collectionneurs dans ce domaine. Ce goût est le plus souvent évoqué avec désapprobation à propos de la folie pour les fameux “ vases de Corinthe ”. Corinthe avait été saccagée par le consul Lucius Mummius en 146 av. J.C.[2]. Une tradition, rapportée entre autre par Plutarque, prétend qu’un alliage exceptionnel naquit de l’incendie de la ville, alliage qui mêlait l’or et l’argent aux composants habituels du bronze[3]. Lors de la reconstruction de Corinthe sous César, en 44 av. J.C., la découverte de nombreuses tombes mit au jour des vases de bronze de Corinthe, qui devinrent très à la mode. La cupidité des amateurs ne connaissait pas de frein. Pline rapporte que Gaius Verrus fut proscrit parce qu’il vait refusé de céder à Marc-Antoine des bronzes corinthiens[4]. Cicéron, qui fut l’accusateur de Gaius Verrus, rapporte comment ce propréteur avait pillé les trésors offert par Scipion au sanctuaire d’Engyum[5] : “ Verrès a tout enlevé. Il n’a laissé dans ce temple auguste que les traces du sacrilège, et le nom de Scipion. Les dépouilles des ennemis, les trophées de nos généraux, les décorations et les ornements des temples, dépouillés de leurs titres honorables, feront désormais partie du mobilier de Verrès. Toi seul apparemment es sensible à la beauté des vases corinthiens, et toi seul sais apprécier la composition de ce métal et la délicatesse du dessin! Scipion n’en connaissait pas le mérite, Scipion, l’homme le plus instruit, le plus éclairé de son siècle! Et toi, homme grossier, sans instruction, sans talent, sans étude, tu possèdes ce sentiment exquis! Ah! Ce n’est pas seulement par son désintéressement, mais par son goût et son intelligence qu’il l’emportait sur toi, et sur tant de prétendus connaisseurs ”.

Ces prétendus connaisseurs sont constamment brocardés : Pline en souligne la fumisterie et le snobisme[6] : “ Pour moi, je pense que la plupart n’affectent de se connaître en airain de Corinthe que pour se distinguer, et qu’au fond ils n’y entendent pas plus que les autres ; je vais le prouver en peu de mots […]. Il n’y a vraiment d’airain de Corinthe que les vases transformés par nos élégants tantôt en plats, tantôt en lampes et tantôt en cuvettes, sans égard pour ces objets précieux ”. Snobisme que raille également Martial[7] dans la figure de Mamurra, pour qui rien n’est trop beau: “ Il consulte ses narines pour s’assurer si ces vases sentent le bronze de Corinthe, et on l’entend, Polyclète, critiquer même tes statues ”.

Par la bouche de Trimalchion, Pétrone[8] se gausse aussi de ces “ amateurs ” et nous rappelle, au passage, l’origine légendaire de ce prodigieux alliage : “ Le cuisinier eut l’honneur de boire en notre présence […]. Or, comme la coupe dans laquelle il buvait était d’airain de Corinthe, et qu’Agamemnon en examinait de près le métal, Trimalchion lui dit : – Je suis le seul au monde qui possède du véritable Corinthe. – D’après son impertinence ordinaire, je m’attendais qu’il allait affirmer qu’on lui apportait tout exprès de Corinthe des vases pour son usage; mais il s’en tira mieux que je ne pensais. – Vous allez peut-être, dit-il, me demander comment il se fait que je possède seul de véritables vases de Corinth ? Rien de plus simple : c’est que l’ouvrier qui me les fabrique s’appelle Corinthe : or, qui peut se vanter d’avoir des ouvrages de Corinthe, si ce n’est celui qui a Corinthe au nombre de ses esclaves ?



1. *Lampe* (Padoue ?). Paris, Musée du Louvre, département des objets d’art (OA 3968).

Mais n'allez pas toutefois me prendre pour un ignorant. Je sais tout aussi bien que vous l'origine première de ce métal. Après la prise de Troie, Annibal, homme rusé et fieffé voleur, fit main basse sur toutes les statues d'airain, d'or et d'argent qu'il put trouver, les fit jeter pêle-mêle sur un vaste bûcher, et y mit le feu : de leur fonte naquit ce métal mélangé. Ce fut une mine que les orfèvres exploitèrent pour faire des plats, des bassins et des figurines. Ainsi l'airain de Corinthe est né de l'alliage de ces trois métaux, et n'est pourtant ni or, ni argent, ni cuivre ". Le prestige attaché à la possession de ces objets dépasse de loin le cadre privé et Pline le jeune, écrivant à Annius Severus[9], lui rapporte comment, avec l'argent d'un héritage, il a pu s'offrir une " statue de Corinthe [en bronze], certes petite mais belle et parfaitement modelée, autant que je m'y connaisse dans ce domaine. Etant un nu, elle ne cache pas ses défauts, si elle en a et met clairement en valeur ses qualités. Elle montre un vieillard debout : on distingue les os, les muscles, les tendons, les veines, jusqu'aux rides, comme dans une personne vivante […] . Le bronze lui-même, sa couleur est authentique, est ancien et antique […] ".

La couleur, nous dirions plutôt la patine, était déjà un critère de qualité et d'authenticité, comme aujourd'hui. La question de la couleur des bronzes dans l'Antiquité est toujours ouverte et n'est pas notre propos. Peu de sources antiques en parlent, mais il en est question dans l'*Histoire naturelle* de Pline, un ouvrage universellement lu à la Renaissance. Pline évoque la patine du bronze dans le chapitre sur le bitume[10] : " Quant à l'emploi dans les autres arts, on en frotte les cuivres, ce qui les rend plus résistants au feu. Nous avons dit (XXXIV, 9) qu'on s'en servait jadis pour teindre l'airain et enduire les statues ". Au livre XXXIV, il explique effectivement: " Les anciens leur donnaient une teinte avec du bitume, ce qui rend d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer. Je ne sais si cette dernière invention est romaine ; toujours est-il qu'à Rome même elle n'est pas ancienne ". Toutes ces faits rapportés par Pline et d'autres étaient alors bien connus, comme en témoigne l'ouvrage d'Enea Vico sur les monnaies antiques, qui connut une large diffusion et fait une large place à cette affaire du bronze de Corinthe[11]. Vico reconnaissait ce bronze couleur de l'or dans les portes du Panthéon et les chevaux de Saint-Marc. Plus loin, il explique que la patine verte est la plus appréciée sur les médailles[12], patine qu'il appelle aussi *vernice*. Si le vert est donc la couleur idéale d'une monnaie antique, la prédilection des bronziers pour les patines sombres, voire entièrement noires, doit trouver une explication et je ne vois que l'autorité de Pline sur le bitume qui puisse fournir un élément de réponse. Le bronze, dans l'Antiquité comme aujourd'hui, présente un aspect naturel plus ou moins jaune selon l'alliage utilisé. La corrosion lui confère cette patine verte louée par Vico. Les lampes imaginées en Italie au XVIe siècle, cependant, qui reflètent comme nous allons le voir les spéculations des antiquaires du temps, sont toutes patinées en noir ou en brun : elles n'imitent pas la patine verte des objets de fouilles, alors que nombre d'entre elles ont une prétendue provenance archéologique.

Au même titre que les figures, les luminaires en bronze semblent avoir passionné les hommes de la Renaissance. La fascination pour ces objets liés à l'éclairage (un problème qui ne nous affecte plus guère) peut s'expliquer en premier lieu par une curiosité immédiate; ils permettent d'appréhender la vie quotidienne des anciens et plus particulièrement les modalités du travail intellectuel. Les lampes qui nous intéressent ici doivent aussi se lire dans



2. *Lampe-encrier* (Padoue ?). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 2790).

le contexte plus large d'objets analogues: nous pensons au candélabre, dont la fortune formelle et symbolique fut extraordinaire. Il est même devenu le motif à l'antique par excellence, qui suffit parfois à conférer, par sa seule présence, une saveur toute renaissante à des formes qui restent encore médiévales. Sa forme même, un empilement de figures et d'ornements, aussi fantasque et mystérieux que la grotesque, permet la manipulation du langage et de la syntaxe à l'antique. Mais l'on oublie son association à la lumière et plus généralement à la religion des anciens. Donato Bramante en fait le point focal de la composition montrant un temple en ruine, composition dont le sens reste encore énigmatique[13]. Son emploi récurrent dans le cadre du mobilier liturgique ne peut être réduit au simple désir de travestir des objets modernes à l'antique. A plusieurs reprises, Antonio Federighi (vers 1420-1483) donna la forme du candélabre à des supports de bénitiers, dans les cathédrales de Sienne et d'Orvieto. L'emprunt de la forme du candélabre était suffisant pour faire comprendre le caractère sacré de l'objet en dépit des ornements profanes, voire païens. C'est le cas aussi, somme toute, du fameux candélabre pascal de Riccio, l'un des plus ambitieux monuments de bronze de la sculpture de la Renaissance[14].

Lampes et candélabres, par leur connexion diffuse avec l'espace sacré des Anciens, leurs sanctuaires et leurs tombeaux, occupent une place importante dans la reconstruction imaginaire de ce monde disparu. Les illustrations du *Songe de Polyphile* proposent un certain nombre de ces lampes, aux formes extravagantes[15]. Les lampes de bronze, souvent trouvées dans un contexte funéraire, étaient dites " lampes sépulcrales " : l'étrangeté de leur décor ne faisait que refléter la complexité des croyances antiques. Comme les candélabres, les lampes étaient des objets-clés pour comprendre les espérances eschatologiques des païens et leur étude se révélait indispensable à l'antiquaire car " Il n'est gueres de monumens anciens dont il nous reste une si grande quantité que des lampes ; tous les cabinets d'Europe en sont pleins, & l'on en déterre tous les jours de nouvelles "[16].

L'un des épisodes fondateurs de cette fortune critique des lampes est la publication de l'hallucinant traité de Fortunio Liceti (1577-1657), *De Lucernis*[17]. La personnalité de l'auteur explique certains aspects de l'ouvrage. Ce polygraphe universitaire, qui enseigna la philosophie et la médecine, était réputé pour sa connaissance d'Aristote. Les circonstances de sa naissance suffiraient à expliquer son attrait pour le merveilleux : né prématuré en pleine mer pendant une tempête, il fut placé dans un four par son père qui inventa du même coup l'incubateur. Correspondant et détracteur de Galilée[18], Liceti écrivit sur les sujets les plus divers avec un remarquable mélange d'observation empirique et d'absence de discernement, tiraillé entre la tradition aristotélicienne, le goût de l'extraordinaire et la recherche plus expérimentale des causes des phénomènes. Ses nombreux ouvrages font état de sa vaste culture scholastique unie à un manque com-





3. *Lampe* (Mantoue). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 9557).

4. Severo da Ravenna, *Lampe*. Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 2800).

plet de rigueur, le tout animé par l'imagination la plus vive. Les aspects obscurs et fantastiques de la Nature le fascinèrent avant tout : il a consacré un traité à la génération spontanée (*De spontaneo Viventium Ortu*, 1618) et un autre à l'âme des animaux (*De feriis altricis animae nemeseticae disputationes*, 1631). L'ouvrage qui est resté le plus diffusé est son traité sur les monstres (1616, *De monstruorum causis, natura et differentis*). C'est la combustion éternelle des lampes des Anciens qui fut à l'origine de l'ouvrage sur les lampes, un problème qui rejoint son étude sur le sulfure de baryum, une substance phosphorescente auquel il consacre un ouvrage en 1639 (il en tira des conclusions sur la lumière lunaire). *De Lucernis*, dédié à Christine de Suède, est un volumineux ouvrage en six livres, dont le dernier (plus de la moitié de l'ouvrage) est le plus intéressant pour l'historien de l'art, et propose un catalogue illustré de lampes[19]. Presque toutes les lampes plastiques qui y sont discutées ne sont pas antiques mais modernes, le comble étant que la plupart avaient été produites quelques décennies auparavant dans la région même où vivait Liceti. L'ouvrage, largement illustré de gravures, connut une grande popularité. Les auteurs suivants, tout en émettant des réserves sur les aspects les plus délirants de ses interprétations, ont peu critiqué le corpus de lampes qu'il avait établi, qui se maintint jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et même au-delà. Nous retrouverons ses commentaires à propos des lampes que nous allons examiner maintenant.

Ces lampes antiques que l'on déterre tous les jours, pour reprendre les mots de Montfaucon, sont le plus souvent d'une forme très simple, purement fonctionnelle. Ces formes les plus courantes ont moins intéressé les antiquaires et moins inspiré les artistes. Peu de modèles renaissants y font directement référence, un autre signe de ce manque d'intérêt. Comme on le verra, c'est la bizarrerie des lampes plastiques qui fascina davantage et fut une incroyable source d'inventions. Deux lampes produites dans l'entourage ou à la suite de Riccio, donc dans le milieu padouan, reprennent ces formes très simples. Il s'agit d'abord de celle conservé à Oxford, dite la " lampe Fortnum ", qui ne nous semble pas, par sa qualité et sa conception, pouvoir être maintenue dans le corpus des œuvres du maître[20]. La seconde, au Louvre, s'inspire de la précédente et nous proposons de la retirer de l'œuvre de Riccio[21]. Sa forme imite directement les lampes antiques ; mais son iconographie lourdement funéraire témoigne du rôle mystagogique prêté à ces objets. Ces deux lampes sont uniques.





5. *Lampe* (Padoue ?). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (MR 3260).

6. Jacob de Wilde, *Signa antiqua ex museo Jacobi de Wilde veterum poetarum caminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta*, Amsterdam 1700, planche XVI.





7. *Lampe* (Allemagne ou Pays-Bas). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 12444).

8. *Lampe* (Allemagne ou Pays-Bas). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 12443).

Un autre modèle, en revanche connut un remarquable succès. Le modèle en a été étudié par Anthony Radcliffe[22]. Il porte sur le couvercle un relief montrant, dans la plupart des exemplaires, un *Sacrifice à Priape* (fig. 1). Elle porte diverses inscriptions abrégées mystérieuses à souhait et dont l'interprétation reste énigmatique (dont les trois lettres " LCI "). C'est sûrement délibéré, nous y reviendrons. La conception de cette lampe a été rapprochée de Riccio[23]. Ce n'est pas remarquable puisque tous les bronzes padouans ou assimilés lui furent attribués mais, en l'occurrence, il faut reconnaitre que, par certains aspects, le modèle montre une certaine connaissance de ses lampes (le motif de la coquille, la délicate mouluration au rythme dynamique). Radcliffe propose avec prudence le nom du médailliste mantouan Cristoforo di Geremia pour la composition du *Sacrifice à Priape*, ce qui pose plus largement la question des petits bronzes produits à Mantoue. Le choix de ce sujet était particulièrement judicieux puisque, de tous les cultes divins et pratiques à mystères de l'Antiquité, ceux rendus aux formes génésiques de la Nature fascinaient le plus. Ils permettaient d'entrevoir le fonctionnement de la religion naturelle[24], un concept plein de sympathie envers les anciens et qui mitigeait, en quelque sorte, leurs erreurs d'idolâtres. Cette lampe trouva vite sa place parmi les cabinets d'antique : Paul Petau, un curieux lyonnais, fit graver la sienne dans un recueil publié vers 1612-1613 sous le titre d'*Antiquariae supellectis portiuncula*[25]. Le musée de Lyon conserve une lampe de ce modèle dont la provenance n'est pas connue[26] mais qu'il serait tentant de rapprocher du collectionneur. Une autre lampe avec le *Sacrifice à Priape* se trouvait dans la collection du cardinal Rodolfo Pio di Carpi ; deux trouvèrent leur place dans le recueil de Liceti[27]. Ce dernier prétend que l'une d'entre elles fut trouvée dans une tombe près de Vérone.

Une des propriétés les plus stupéfiantes de ces lampes, ou plutôt de l'huile qu'elles contenaient, était de brûler éternellement, même sous terre, enfermées dans une urne ou dans un tombeau. Le fait est corroboré par de nombreux récits de découvertes de ces lampes allumées, une sorte de confirmation littérale et préchrétienne de l'introït de la messe des défunts, " Lux aeterna luceat eis, Domine ". Comme nous l'avons dit, l'étude de ce phénomène de combustion permanente fut le moteur de la recherche de Liceti sur les lampes. Ses successeurs demeurèrent sceptiques : " qu'entre ces lampes ardentes il y en ait eu qui restoient perpetuellement allumées, c'est ce qu'on a bien de la peine à se persuader " commente Montfaucon[28]. Cette lampe au sacrifice de Priape a peut-être été imaginée pour abuser les antiquaires de l'époque, peut-être même certaines furent-elles mises en scène pour être découvertes " ardentes "[29]. L'un des témoignages les plus solides est la découverte d'une telle lampe auprès du corps incorrompu de la fille de Cicéron sous le règne de Paul III Farnèse[30]. Liceti proposait toute une série d'hypothèses[31] pour lire les lettres " LCI ". L'une d'elles, " Lucerna continui ignis ", venait à point nommé conforter ces légendes, la dernière touche pour convaincre les sceptiques. On voit ainsi se dessiner un faisceau de sens autour de ces objets supposément antiques: le sacrifice, religion naturelle et religion officielle, le rite funéraire. L'élément surnaturel de la combustion éternelle n'était qu'un attrait supplémentaire.

Les lampes plastiques antiques qui inspirèrent sculpteurs et bronziers offrent une variété moins grande que leurs imitations. L'un des modèles antiques les plus répandus est une lampe en forme de pied chaussé d'une sandale[32]. Louis XIV en possédait une, conservée au Louvre[33], Cassiano Del Pozzo une autre, dont il fit parvenir un dessin à Liceti[34]. Grâce au legs du baron Davillier, nous possédons l'une de ses imitations modernes[35], qui offre en plus un encrier, le parfait ornement pour le bureau d'un intellectuel (fig. 2). La présence d'une lampe de ce type (" un pie de bronce que sirve de candil "[36]) dans l'atelier madrilène de Pompeo Leoni à Madrid en 1609 laisse songeur : était-ce une antique, un objet moderne de collection ou l'une de ses inventions ?

Un autre modèle presque aussi courant est en forme de tête plus ou moins caricaturale, le plus souvent de nègres ou d'orientaux (dit syriens); le bec de la lampe jaillit de la bouche[37]. Il en existe de nombreuses adaptations fondues au XVIe siècle[38]. Celle du Musée du Louvre est conforme au modèle le plus courant (fig. 3); il ne varie que dans les détails, présence d'une couronne feuillue, de cornes ou forme de l'anse. Bertrand Jestaz a proposé de l'attribuer à un atelier mantouan dans l'entourage de l'Antico plutôt qu'aux ateliers padouans[39]. Ceci repose entre autres sur la mention de l'une de ces lampes dans l'inventaire de la grotte d'Isabelle d'Este à Mantoue en 1542: " una testa che serve per lucerna ". Mais là encore, s'agissait-il d'une lampe antique, d'une imitation telle que la nôtre ou d'un modèle plus fantaisiste encore ? L'une de ces lampes apparait dans le cabinet du bourgmestre Rockox, peint vers 1630 par Frans II Francken[40]. Nous en connaissons deux avec une patine verte[41], exceptions à la règle énoncée plus haut : faut-il comprendre qu'elles furent produites pour tromper ? Ou qu'elles furent ensuite repatinées en vert dans une intention frauduleuse ?

Toutes ces lampes modernes en forme de pied ou de têtes ont été, à un moment ou un autre, considérées comme antiques et apparaissent dans divers recueils d'antiquités, où interprétations et typologies en confirmaient l'ancienneté. Dans les lampes modernes, le bec, le couvercle ou les chaines de suspensions sont beaucoup plus intégrées plastiquement à la forme que dans les exemples antiques, peut-être simplement parce que les premières n'étaient pas véritablement destinées à un usage effectif. Ces deux types de lampes, le pied et la tête sont quasiment les seuls antiques vraiment imités à l'époque moderne. Les autres types de lampes plastiques antiques n'eurent pas la même fortune. En revanche, les lampes modernes qui en sont issues sont des créations beaucoup plus extravagantes.

L'insatiable curiosité des antiquaires a trouvé son égal dans la fantaisie débridée des artistes. L'exubérance débridée des lampes que nous allons évoquer illustraient parfaitement les croyances obscures et ésotériques que l'on prêtait aux Romains. Presque toutes ces lampes passèrent, et pour longtemps (jusqu'au XXe siècle parfois) pour des antiques.

Les premières sont des variantes sur les thèmes déjà cités, par exemple la lampe en forme de tête burlesque proposée par Severo da Ravenna, dont nous possédons un exemplaire mais qui a perdu son pied (fig. 4), probablement une patte de rapace moulée sur le vif comme dans d'autres exemplaires conservés (ceux de Berlin et de Vicence possèdent encore ce pied typique de l'artiste)[42]. C'est un modèle de ce type qui est reproduit dans Montfaucon[43], de la collection de " Mr. Foucault ". Elles sont connues à de nombreux exemplaires, comme tous les modèles de Severo. Ce sculpteur et les ateliers qui reproduisaient ses modèles avaient mis au point une technique d'assemblage par pas de vis des différents éléments, ce qui permettait de combiner les formes avec autant de liberté que dans la grotesque. Le caractère interchangeable de ces morceaux, fait qu'il est parfois difficile de savoir si la combinaison que nous avons sous les yeux a vraiment été diffusée ainsi au XVIe siècle ou si c'est un assemblage factice. C'est le cas d'une lampe fantasque avec une tortue. Elle est reproduite par Liceti puis par Montfaucon[44], qui doute de son antiquité et remarque, plus judicieusement qu'il ne croit: " ce qui est certain est que les anciens étoient aussi bizarres dans leurs caprices que les modernes ".

Une autre lampe, particulièrement appréciée si l'on en juge par la quantité d'exemplaires connus, montre un homme agenouillé, les mains derrière les dos, avec la mèche de la lampe qui lui sort des fesses. Elle eut les honneurs de la gravure dans l'*Antiquité expliquée de* Montfaucon[45] ; une autre figurait dans le cabinet de Ferdinando Cospi à Bologne, publié en 1677[46]. Une lampe de la collection du marquis de Calvière, citée dans la correspondance d'Esprit Calvet pourrait avoir été de ce type, avec les yeux incrustés d'argent[47]. Celle du Louvre (fig. 5) fut inventoriée en 1684 parmi les bronzes de la collection de Louis XIV[48] ; elle était encore dite " très bel antique romain " en 1791[49]. Elle ne semble jamais avoir eu de pied mais celle du Palazzo Venezia, à Rome[50] est supportée par la patte d'oiseau de l'atelier de Severo.

Une lampe de ce type était proposée aux amateurs dans la vente du 21-23 mars 1764 à Londres, parmi des bronzes provenant des Gaddi, Marucelli et du baron Stosch : " 34 A lamp in the form of a naked man in a whimsical posture kneeling; very curious by Tacca "[51]. Selon Malcolm Baker[52], cette lampe proviendrait de la famille Gaddi et pourrait faire partie des achats de Niccolo (1537-1591). Le plus remarquable est son association, dans la vente, au nom de Tacca, l'une des premières fois que ces créations sont précisément attribuées à un artiste moderne.

Une variante plus crue met en scène un homme suspendu par les pieds qui passe la tête entre ses genoux. Bliss lui consacra un intéressant article en 1995[53] et la rapprocha d'un objet cité dans l'inventaire d'Alfonso II, duc de Modène en 1584 : " lanterna ad uso di un bambozzo con la figura tra le gambe, si crede sia moderna ". La lampe, conservée à Modène aujourd'hui, est un exemplaire particulièrement indigent, et l'on ne sait si le soupçon portant sur son antiquité est lié à sa forme ou à sa qualité. Il





9. *Lampe* (Padoue). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 7327).

10. Barthélémy Prieur, *Lampe*. Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art (OA 8982).

est en tout cas remarquablement précoce puisque des lampes de ce type eurent encore longtemps l'honneur d'être considérées comme antiques. Il existe une grande quantité d'exemplaires de ce soit-disant acrobate, déconcertante par le nombre et par la qualité. Le musée de la Renaissance à Ecouen en a acquis une en 1991, comme de l'atelier de Riccio[54], du type avec les jambes écartées mais non attachées. Ce genre d'attribution n'est plus aujourd'hui envisageable et Riccio n'est sûrement pas le maître du grotesque que l'on a imaginé. Certaines ont des yeux incrustés d'argent (c'est le cas de celle étudiée par Bliss)[55].

Parmi les très nombreux exemplaires conservés, on peut distinguer plusieurs variantes. Dans la première, l'homme maintient ses cuisses en l'air et sa grimace tétanisié est supposée décrire, quand la lampe est allumée, les affres de cette combustion interne; une sorte de terrasse permet de le poser; c'est le cas de celui de Berlin[56]. Le type existe aussi avec l'éternelle patte d'aigle de Severo[57]. Une variante, dans laquelle le visage de l'homme est souvent barbu et plus classique, porte une sorte de pont ou de boucle métallique entre les pieds pour suspendre la lampe[58]. Enfin, le dernier type inclus la suspension à l'économie plastique du modèle d'origine: c'est le type de la nôtre où l'homme est attaché par les pieds[59] (fig. 7).

Cet exemplaire soulève une question plus vaste et plus complexe, celles des imitations de ces lampes produites hors d'Italie. La surface tendue du bronze, sa patine plus noire, le caractère plus mou du visage lié à une plus grande sécheresse de la fonte se retrouvent sur d'autres lampes qui ne sauraient être italiennes, tel la lampe en forme de tête d'homme casqué du musée de Dijon, saisi chez Jehannin de Chamblanc à la Révolution[60]. Allemands et Flamands ont sans doute créés leurs propres modèles, dont nous allons voir un exemple, mais produisirent aussi imitations et pastiches des lampes italiennes. Dans nos collections, une lampe en laiton non patinée montre un satyre ithyphallique coiffé d'une mitre d'évêque, qui est sans aucun doute une production nordique et protestante[61] (fig. 8). Plus que les lampes antiques, sa silhouette évoque certains *tintinabula* obscènes, comme celui du musée archéologique de Naples, provenant de Pompei : un gladiateur se battant contre son propre sexe dont l'extrémité est une gueule de lion rugissant. Des lampes de même inspiration, mais d'un dessin plus élégant, ont été attribuées à Cornelis Floris[62].

Pour revenir à la lampe " à l'acrobate ", Liceti lui consacre une copieuse dissertation. Il reproduit celle qui se trouvait dans la collection Jacopo Pighetti à Bergame et qui reposait sur une base clairement moderne[63]. L'étudiant d'après un dessin, il explique qu'il ne put trancher : s'agit-il d'un homme, d'une femme, d'un éthiopien ? S'il n'est pas en train de déféquer, ce *simulachrum ridiculum* pourrait faire allusion au châtiment des adultères à qui l'on épilait l'anus avec de la cendre brûlante (*quibus primum, ait ipse, depilabant nates cinere calido: deinde raphanos praegrandes in podicem*) ou à celui des catamites, qui recevaient de l'huile bouillante par le même canal (*Verum enimvero potuit & ista lucerna Pighettiana referre pathicum cinaedum in olei calentis intra podicem infusi*). Selon Liceti, le spectacle de ces tortures publiques faisait dans l'Antiquité la joie des Napolitains. Le cinquième volume de Montfaucon, qui traite des lampes, est aussi consacré aux rites funéraires et aux supplices. Il se termine par la même anecdote, mais sans référence à la lampe : " Une peine établie pour les adulteres en certains pays étoit de leur arracher tout le poil de l'anus; cela s'appeloit *paratilmos*, mot grec qui exprime cette operation "[64]. Le pudique Bénédictin n'emboite pas le pas au Padouan et se contente d'écrire, lorsqu'il reproduit ces lampes, qu'il ne faut y voir " que ce que ou l'ouvrier ou celui qui a commandé l'ouvrage ont pu imaginer de plus bizarre & de plus extravagant, & n'ont pas besoin d'autre commentaire "[65]. Jacob de Wilde possédait une lampe de ce type illustrée dans le recueil de sa collection[66] (fig. 6), accompagnée d'une épigramme de Martial pour lui donner la dernière touche à l'antique : " Cette bougie te prêtera sa lumière nocturne, car on a dérobé la lampe à ton esclave "[67]. La popularité de ce modèle, la multiplicité des centres de production indiquent que cette invention était vue comme emblématique, indispensable à tout cabinet d'antiques qui se respecte.

Le groupe de lampes le plus révélateur de cette certaine idée de l'antique est celui des lampes monstrueuses, qui furent les plus appréciées et les plus commentées. Par leur conception sculpturale, qui intègre l'ornement abstrait aux éléments animaux ou humains, elles sont proches de la grotesque. Le modèle le plus diffusé est celui du sphinx qui souffle sur la flamme – pour l'attiser ou pour l'éteindre ? Celle qui a appartenu à la collection de Louis XIV[68] comme " une lampe antique, d'une figure de phénix "[69] est connue avec toutes sortes de variantes, qui touchent principalement le couvre-chef de la créature (fig. 9). Nous ne redonnerons pas ici une liste des différents exemplaires[70] mais rappelons ceux du musée archéologique de Madrid, souvent omis par la critique[71]. D'autres furent reproduits par Jacobus de Wilde[72] et Montfaucon[73]. Ces gravures furent à leur tour copiées dans l'*Encyclopédie*. Ce jeu facile entre la fonction pratique de la lampe et sa forme a été exploité dans d'autres compositions (avec Vulcain par exemple) mais revêt un caractère symbolique particulièrement attrayant sous la forme du sphinx, l'une des figures clés de l'imaginaire renaissant. Il symbolise la sagesse perdue des Anciens, vénérable et ténébreuse, depuis l'origine dépositaire de secrets immémoriaux. Giulio Camillo dans le *Teatro della Memoria*[74], explique la présence des sphinx à l'entrée des sanctuaires antiques pour rappeler que l'on ne doit publiquement parler des choses divines qu'à travers des énigmes. De toutes les lampes à l'antique, ce sont les plus consonantes avec la pesante symbolique funéraire, énigmatique et ésotérique, qui devait présider à la conception du mobilier sépulcral. Ces lampes monstrueuses inspirèrent aussi les artistes du Nord, en particulier les Néerlandais[75].

Le cas le plus surprenant de confusion avec l'antique est celui de la lampe à la sirène de Barthélémy Prieur[76]. Cette lampe, qui n'a vraiment rien d'antique dans sa forme est documentée dans l'inventaire après décès de la femme de Prieur en 1583 : " trois lampes de cuivre ornées chacune d'une figure marine "[77]. Les bronzes de Prieur étaient connus et collectionnés au XVIIe siècle. Pourtant, cette lampe figure elle aussi dans l'ouvrage de Liceti, puis chez Montfaucon[78]. L'une d'elles, au Musée des Beaux-Arts de Dijon, je crois inédite, fut saisie comme antique à la Révolution dans le cabinet de Jehannin de Chamblanc[79]. A la même époque, un antiquaire aussi distingué qu'Horace Walpole en exposait une parmi les antiques de sa bibliothèque[80] (fig. 10).

Le livre est ainsi le plus formidable médium de la permanence de l'erreur : l'existence des gravures, inlassablement recopiées depuis Liceti, de Wilde, jusqu'à Montfaucon et l'*Encyclopédie* explique la présence de ces lampes du XVIe siècle dans le tardif *Répertoire* de Salomon Reinach[81], même s'il précise parfois que leur antiquité est douteuse. Le désir d'habiller le squelette de ce qui est resté est inévitable[82] et, comme la Nature, l'Histoire a horreur du vide : une lacune dans le tissu de la compréhension appelle la création (ou la " découverte ") de la pièce manquante. Lorsque le faux est opportun, son acceptation est irrésistible : la vérité doit être convaincante et harmonieuse. Ici, la soif de comprendre les croyances des anciens Romains a engendré ces objets. Oubliant l'antiquité normative, autoritaire, solaire, qui dicte les canons du corps et les proportions de l'architecture, les créateurs de ces lampes en appelaient à une autre fascination, celle de l'antiquité étrange, à jamais mystérieuse, celle des créatures hybrides, des mystères dionysiaques et des symboles hermétiques.

Musée du Louvre, Paris

1 *Bronze, the power of life and death*, Leeds 2005-2006. Cet article reflète une communication prononcée dans le cadre du colloque *Imiter ce qui a disparu. Les artistes modernes face aux lacunes de l'héritage classique* (Rome, Académie de France, Villa Médicis, 6-7 mars 2009), dir. D. Gallo, N. Rowley.
2 Strabon, *Géographie*, VIII, 6.23; cf. M.L. Gualandi, *L'antichità classica. Le fonti per la storia dell'arte*, Rome 2001, p. 329.
3 Plutarque, *Moralia, De Pythiae oraculis*, II. Sur ce thème, cf. M. Collareta, *"Aes Corinthium": fortuna letteraria di un materiale antico*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 et 24 octobre 2007), dir. M. Ceriana, V. Avery, Vérone 2008, pp. 297-301. Sur la question de cet alliage dans l'Antiquité, cf. S. Descamps-Lequime, *L'encrier de Vaison-la-Romaine*, Paris 2006, pp. 26-34.
4 Pline l'Ancien, *Historia Naturalis*, XXXIV, III.
5 Cicéron, *Contre Verrès*, action II, livre 4 [*De Signis*], LXIV, 97-98.
6 Pline l'Ancien, *Historia Naturalis*, XXXIV, III.
7 Martial, *Epigrammes*, IX, 60.
8 Pétrone, *Satyricon*, 50.
9 Pline le jeune, *Lettres*, III.6.1-6 (cf. M.L. Gualandi, *L'antichità classica*…, cit., pp. 519-520, note 4).
10 Pline, *Historia Naturalis*, XXXV, LI.
11 *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri*, Venise, Gabriel Giolito de Ferrari, 1553, pp. 36-39.
12 *Ivi*, p. 61, XXI: " Alcuni sono, che apprezano le medaglie con la vernice, o voglian dir patina antica, la quale tanto è giudicata piu bella, quanto maggiormente trahe al color dello smeraldo, perche queste sono di piu colori, secondo la qualità, e natura deè terreni, dove esse medaglie l'hanno presa: conciosia, che la patina non è altro, che superficie di metallo corrotto per lunghezza di tempo ". Sur les patines des médailles et leurs imitations, *ivi*, pp. 66-67.
13 Gravure par Bernardo Prevedari (cf. L. Pericolo, *Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the* Hypnerotomachia Poliphili, " The Getty Research Journal ", 2009, pp. 4-5, fig. 2).
14 D. Banzato, *Andrea Briosco detto il Riccio: mito pagano e cristianesimo nel Rinascimento. Il candelabro pasquale del Santo a Padova*, Milan 2009; S. Sturman, *Beautiful in form and execution': the design and construction of Andrea Riccio's Paschal candlestick*, " The Burlington Magazine ", 151, 2009, 1279, pp. 666-672.
15 *Songe de Poliphile*, 1499, pp. 109-116.
16 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, V.II. *Les Funerailles des Nations barbares, les Lampes, les Supplices &c.*, Paris, Flandrin Delaulne et al., 1719, p. 202.
17 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis, in quo ex varijs Autoribus plures huiusmodi luminum observationes afferuntunr*, Udine, Nicola Schiratti, 1652.
18 M. Marenzana, *Galileo e Liceti, ovvero genio e mediocrità*, in *Parola di Galileo. Attualità del grande scienziato in una scelta commentata dei suoi scritti*, dir. A. Frovan, M. Marenzana, Milan 1998, pp. 239-253.
19 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit. : " In quo vetustiorum Lucernarum, novissime Patavium, antiquos ritus, et historias abditas continentium explicatio proponitur ", coll. 559-1276.
20 Oxford, Ashmolean Museum, cf. en dernier lieu J. Warren, *Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum*, I. *Sculpturs in Metal*, Oxford 2014, pp. 104-108, n. 29. Nous laisserons de côté les lampes de Riccio, pour plusieurs raisons : elles sont tout à fait originales, pratiquement sans postérité ni imitations et sont désormais bien étudiées (A. Radcliffe, *Bronze Oil Lamps by Riccio*, " Victoria & Albert Museum Yearbook ", III, 1972, pp. 29-58; *Andrea Riccio*…, cit., pp. 174-189, cat. 13 [P. Motture] et cat. 14 [D. Allen]). Trois seulement lui reviennent sans aucun doute : la lampe Frick, la lampe Cadogan et la lampe Rothschild (respectivement New York, Frick Collection, Londres, Victoria and Albert Museum et New York, Metropolitan Museum).
21 *Andrea Riccio, Renaissance Master of Bronze*, catalogue de l'exposition (New York, The Frick Collection), New York 2008, pp. 278-283, cat. 29, note 21 (P. Malgouyres).
22 Anthony Radcliffe a consacré un article détaillé à cette plaquette et à ce type de lampe (A. Radcliffe, *Two Early Romano-Mantuan Plaquettes*, in *Italian Plaquettes* [" Studies in the History of Art, 22 "], Washington 1989, pp. 93-103). Il reproduit l'exemplaire du Victoria and Albert Museum.
23 Sur celle de Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. K 4311, cf. *Natur und Antike in der Renaissance,* Francfort 1986, pp. 499-500, cat. 206.
24 P. Malgouyres, *Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres*, " de la Société d'histoire l'art français ", 2007, pp. 15, 18.
25 D. Wildenstein (dir.), *Premières images d'un cabinet de curieux : l'album du cabinet Petau, vers 1612*, " Gazette des Beaux-Arts ", LXVIII, 1966, repr. p. 120. Outre une lampe en forme de pied, le cabinet de Petau contenait plusieurs lampes véritablement antiques, avec une tête de Séléné ou une croix.
26 S. Boucher, *Antiquité et Renaissance. Lampes plastiques en bronze des musées de Lyon*, " Bulletin des Musées et Monuments lyonnais ", IV, 1970, p. 263, fig. 23 p. 261 (l'inscription au revers est un peu différente mais peut-être due à une lecture erronée, CIC/IOMS ou CIS/IOMS).
27 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit., VI, chap. I, coll. 559-593, note 18 puis B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 206, note 16, pl. CLXXXV; cf. A. Radcliffe, *Two Early Romano-Mantuan Plaquettes*…, cit., pp. 100-101.
28 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 208, note 17.
29 La lampe allumée qui accompagnait la Vestale enterrée vivante dans la tombe de son supplice est aussi citée par B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 204, note 17.
30 *Ivi*, pp. 209-210.
31 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit., VI, chap. I, col. 559-593, note 18 : " De Lucerna Iovis a C. Iulio Cesare consecrata ": " Quia etiam non ab re dissolvere possumus eas literas in huiusmodi sententiam, quae perpetuitatem flammae denotet, hunc in modum, *Lucerna Coruscam Inextinctam*: vel *Coruscam Iugiter*; vel *Continetur Ignitam*: vel *Candentem Interminate*; vel tandem, *Lucerna Continui Ignis Caius Iulius Caesar Iovi Optimo Maximo Sacravit* ".
32 Le Metropolitan Museum en conserve deux remarquablement belles. Elles sont datées du Ve siècle (Syrie ?). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 62.10.1 et 2.
33 Paris, Musée du Louvre, inv. BR3089 (*Les Bronzes de la Couronne*, catalogue de l'exposition [Paris, Musée du Louvre], Paris 1999, p. 123, cat. 167).
34 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit., VI, chap. XXVIII, note 18 : " De Lucerna Caligati pedis militis effigiem habentis ". C'est l'une des rares lampes antiques du recueil de Liceti.
35 Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, Legs baron Charles Davillier, 1883, inv. OA 2790.
36 R. Coppel Aréizaga, *El coleccionismo de pequeños bronces del Renacimiento en España: origen de la colección del Museo Arqueológico*, " Archivo Español de Arte ", 264, LXVI, 1993, p. 381.
37 Paris, Musée du Louvre, département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Br 4476; Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. E 413.
38 Un exemplaire inédit au musée de Grenoble (H. 9,5 cm, L. 5,5 cm, P. 10 cm ; inv. 127 bis, don Jean Barral, 1813).
39 B. Jestaz, notice in *Gonzaga. La Celeste Galeria: le raccolte*, catalogue de l'exposition (Mantoue, Palazzo Te et Palazzo Ducale), dir. R. Morselli, Milano 2002, p. 140 (la photographie est celle d'une autre lampe; son attribution à " Johann de Basilea ", qui aurait été un collaborateur de l'Antico et un fondeur de canon parait hasardeuse).
40 Munich, Alte Pinakothek.
41 Munich, Bayerisches National Museum, n° NN 963; Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire.

42 Vicenza, Pinacoteca Civica, inv. S 14 (M.E. Avagnina, *Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura ed arti applícate dal XIV al XVIII secolo*, Vicence 2005, cat. 186, pp. 170-171). Berlin, Bode Museum, inv. 7302. V. Krahn, *Bronzetti veneziani. Die Venezianischen Kleinbronzen der Renaissance aus dem Bode-Museum Berlin*, Berlin 2003, cat. 16, pp. 76-78.
43 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., note 17, pl. CXLII. Pour l'auteur, elle est une lampe domestique et non sépulcrale.
44 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit., VI, chap. CXII, col. 1169-1170, note 18 ; B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 255, note 16, pl. CLXXXIII.
45 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 207, note 17, pl. CLII.
46 L. Legati, *Museo cospiano, annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall' illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Bologna, G. Monti, 1677.
47 " Une lampe de vernis noir qui représente un esclave accroupi avec des yeux d'argent d'un dessin assez grossier " (O. Cavalier, *L'Empire de Mars et des Muses. La collection du marquis de Calvière, lieutenant-général des armées du roi, 1693-1777*, Paris 2002, p. 75).
48 *Les Bronzes de la Couronne*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris 1999, pp. 108-109, cat. 114 (A. Lefébure).
49 Une lampe de ce modèle apparait au premier plan du célèbre tableau de Zoffany montrant les *dilettanti* à la tribune des Offices (Windsor, Royal Collection) ; elle était encore décrite comme antique en 1988 (J.R. Bliss, *A Renaissance Acrobat Lamp by Andrea Riccio; its mistaken history as ancient bronze*, " Source ", 14, 1995, p. 18, note 49).
50 Rome, Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Venezia, inv. 9247.
51 Vente Londres, Langford & sons, 21-23 mars 1764, *Bronzes, of the Palazzo Gaddi, Palazzo Marucelli, and the late eminent antiquary Baron Stosch* (cité J.R. Bliss, *A Renaissance Acrobat Lamp*…, cit., p. 18).
52 M. Baker, *Giambologna, Donatello and the sale of the Gaddi, Marucelli and Stosch bronzes*, " Städel Jahrbuch ", 12, 1989, pp. 183, 189.
53 J.R. Bliss, *A Renaissance Acrobat Lamp*…, cit. L'attribution à Ricio n'est probablement pas à retenir.
54 Ecouen, Musée national de la Renaissance, inv. Ec. 97.
55 Vendu par Paul Rosenberg à New York en 1984 et exposé un temps à Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Cette particularité semblait conforter l'attribution à Riccio par comparaison avec le *Faune assis* d'Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1899CDEF.B1077 (*Andrea Riccio*…, cit., pp. 240-245, cat. 23, note 21 [J. Warren]).
56 *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen*, II. *Die italienischen Bronzen*, Berlin 1904, p. 14, cat. 321, pl. XIX (acquis en 1901 à Venise).
57 L. Planiscig, *Piccoli Bronzi Italiani del Rinascimento*, Milan 1930, cat. 127, pl. LXXVII.
58 C'est le cas de celle publiée par Bliss (J.R. Bliss, *A Renaissance Acrobat Lamp*…, cit., note 54), de celle dans le commerce new yorkais exposée à Francfort en 1986 (*Natur und Antique in der Renaissance*, Francfort 1986, pp. 508-509, cat. 221), de celle du Museo Nazionale del Bargello à Florence et de celle de la Bibliothèque Nationale à Paris.
59 Musée du Louvre, département des objets d'art, Inv. OA 12 444 (donation Charles Sauvageot, 1856).
60 Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 1364. Une lampe de ce type, du cabinet de M. Foucault est reproduite par B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., note 16, pl. CXLVII.
61 Inv. OA 12243 (donation Charles Sauvageot, 1856). L'exemplaire le plus proche se trouvait dans la collection Abbot Guggenheim (*Renaissance and Baroque bronzes from the Abbott Guggenheim collection*, catalogue de l'exposition [San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum], dir. L. Camins, San Francisco 1988, p. 112, cat. 38).
62 L'exemplaire de Berlin in E.F. Bange, *Die Bildwerke in Bronze und anderen Metallen*, II, Berlin-Leipzig 1923, p. 27, cat. 7828.
63 F. Licetus, *De Reconditis Antiquorum Lucernis*…, cit., chap. LXXIV, note 18 : " De Lucerna ludicra, seu obscoena Pighettiana ", coll. 966-974, pl. Col. 965-966 (cf. J.R. Bliss, *L'Antiquité expliquée et représentée*…, cit., p. 15, note 49, fig. 2).
64 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 246, note 17.
65 *Ivi*, p. 107, note 17, pl. CLII.
66 J. de Wilde, *Signa antiqua ex museo Jacobi de Wilde veterum poetarum caminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta*, Amsterdam 1700.
67 Martial, *Epigrammes*, livre XIV, 42. Dans l'inventaire d'Antonio Michiel (1484-1552) apparait " un huomo piciolo in una lume " que Bliss identifie avec ce modèle (J.R. Bliss, *A Renaissance Acrobat Lamp*…, cit., p. 14, note 54). La description, succincte, ne nous semble pas convenir et suggère plutôt une figure de plus petite taille sur une lampe, un type répandu dans les lampes " padouanes ", suivant les modèles antiques (comme la magnifique lampe acquise par le Louvre en 1987 (département des antiquités grecques, étrusques et romaines, inv. Br. 4634).
68 Inventoriée en 1684 (n° 162). Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, inv. OA 7327.
69 J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715*), Paris 1886 (deuxième partie), p. 42.
70 Pour cela, cf. C. Avery, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Sculture. Bronzetti, placchette, medaglie*, Milan 1998, p. 241; A. Radcliffe, *Ricciana*, " The Burlington Magazine ", CXXIV, 1982, pp. 412-423. Ajoutons ceux moins connus de Musée archéologique de Madrid, provenant du duc de Medinaceli, cf. R. Coppel Aréizaga, *Brillos en bronce, colecciones de reyes*, catalogue de l'exposition (Madrid, Palacio Real), Madrid 2009, p. 110, cat. 4.
71 Sa provenance apparait dans la gravure, dans B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., note 17, pl. CXLV.
72 J. de Wilde, *Signa antiqua*…, cit., p. 90, note 68, cat. 61.
73 B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*…, cit., p. 205, note 17, pl. CXLV.
74 G. Camillo, *L'idea del theatro*, éd. L. Bolzoni, Palerme 1991, p. 48.
75 Cela nous semble le cas deux lampes inédites conservées au musée de Grenoble (inv. 129 et 130). Elles proviennent peut-être du cabinet d'antiquités de l'abbaye Saint-Antoine, près de Saint Marcellin, supprimée en 1775. Ils figurent dans le catalogue manuscrit rédigé par Ducouin en 1841 parmi les " figurines grecques et romaines […] 129: une lampe représentant un griffon et 130, une lampe représentant un animal imaginaire ".
76 R. Seelig-Teuwen, in *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des Lumières*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre), Paris 2008, pp. 102-103, cat. 28 pp. 136-137.
77 C. Grodecki, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art an XVIe siècle (1540-1600)*, Paris 1986, p. 130.
78 B. de Montfaucon, *Supplément au Livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, V. *Les Funérailles*, Paris, Vve Delaune ed al., 1724, p. 151, pl. LXVII.
79 Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 1350.
80 *Horace Walpole's Strawberry Hill*, catalogue de l'exposition (New Haven, Yale Center for British Art), éd. M. Snodin, New Haven - London 2009, p. 292, cat. 77.
81 S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1897-1931.
82 C.S. Wood, *The Credulity Problem*, in *Early Modern Antiquarianism in Europe and China,* Bard graduate center 2012 (éd. P. Miller et F. Louis), pp. 149, 154.

A hitherto unpublished illumination from a Venetian mariegola from the beginning of the sixteenth century

Terence Le Deschault de Monredon

My purpose is to make public an illuminated folio torn off from a Venetian manuscript that, as I am going to demonstrate, was a *Mariegola del Santissimo Sacramento*, that is to say a manuscript conceived for one of the Venetian confraternities of the Holy Sacrament. This page is nowadays kept by the Hardt Foundation, in Switzerland (fig. 1). Unfortunately, we haven't any information about where and when the Baron Kurdt von Hardt (1889-1958) bought it.

The term *mariegola* is probably a Venetian contraction of "Madre regola" (mother rule), or it may come from the Latin "matricula", which designates a public register.[1] Each confraternity in Venice had a *mariegola*. This handwritten book was one of the most significant objects for the confraternity and was exhibited during the main feasts. This is why a richly illuminated double-page spread is found at the beginning of *mariegole*. A very instructive article by Susy Marcon[2] explains the genesis and the development of this kind of book, especially those belonging to the confraternities of the Holy Sacrament (the *Scuole del Santissimo Sacramento*). The author comments on how these confraternities – of which there were about seventy in Venice – increased significantly during the first four decades of the sixteenth century. This development was early in this city in comparison to the rest of the Italian peninsula. She also describes the iconographical evolution of this characteristic decorated double-page spread and explains that typically one page is devoted to an image of Christ strongly linked with the Eucharistic sacrament, while the other often



1. *Christ in chalice*. Suisse, Vandoeuvre, Fondation Hardt.